

矛盾していない」というものだからである。実際の効力は一致するが、論理構造はそれゆえ異なる。

- 16) ここに、指示ということに関する美的対象の独特さが現われる。フレーゲ-ラッセル流指示理論でも、内的性質がことごとく同じでも外的性質(関係)が異なる二つの対象は当然別箇の存在と見なされよう。それらは質的に(qualitatively)同一でも数的には(numerically)同一でないからである。従ってニュークリティシズムは、不可識別者同一の原理(principle of identity of indiscernibles)の強い版を要請することになる。
- 17) よって、質的差異があるとしても現象的差異がないかぎり(しかも当該対象の本質に関連した現象的性質に限る——絵画に関して例えば触覚的性質は除く)同一であるとする、いわば不可識別者同一原理の最強の版をニュークリティシズムは認めるのである。
- 18) 注4)の拙論を参照。
- 19) 同類の例として、N.U. Salmon, *Op. cit.* 参照。その論考は全編、直接指示の理論は自ら持つと称する「驚くべき帰結」を単独では導けず、本質主義的前提が付加されて初めて所期の目的に達せられる旨の論証に捧げられている。
- 20) 「芸術の自然化」の矛盾に対し一つの暫定的な解決を続稿で与えるつもりだが、それは同時にむしろ公準7の合理化というべきものになると思う。

- 4) 全く同様のことが、人生の芸術化・芸術の人生化を目指す東洋的美的理念についても言える。拙論「風雅のパラドクスと芭蕉」（『比較文学・文化論集』第6号、東京大学比較文学・文化研究会編、1989年、および縮小版が『比較文学』第31巻、日本比較文学会編、1989年所収）参照。
- 5) ニュークリティシズムは大まかには「形式主義」に分類されてきた。しかし、同じ範疇に類別されるロシアフォルマリズムや構造主義などとさえ、この「作品の自律性」においてニュークリティシズムは大いに異なる。構造主義でいう「構造」の単位は作品に限定されはしないし、フォルマリズムの「形式」概念は読者への効果（シクロフスキーなど）や作者の伝記（トマシェフスキーなど）をもとり込んでくるからである。いずれにせよ本稿では、ニュークリティシズムの中でも「意図の誤謬」「感情の誤謬」の著者らに代表される最も急進的かつ哲学的な立場に注意を集中する。
- 6) Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, 1958), pp. 46, 48.
- 7) 公準7を解するさいの「強弱」には別の軸も考えられる。それは美的対象の表象の「特徴」という語の解し方に関わるもので、例えば、「この画面の中央にいるのは人間だ」「……猿だ」といった、矛盾した二つの**事実的特徴**の少なくとも一方を偽りとする、という弱い版、「この曲は熱情的だ」「……鎮静的だ」といった二つの**解釈的特徴**に関して一方を偽りとする中間の版、「この詩は凝っていて美しい」「……平板で低級だ」といった**評価的特徴**に関して一方を偽りとする強い版、である。本文の音楽の例は、この三つのレベルのどれにもとれるように作成した。これら各々のレベルの相違に関する議論は別稿に譲る。
- 8) "The Affective Fallacy" in *The Verbal Icon*, p. 38.
- 9) Ibid., p. 39.
- 10) *Aesthetics*, p. 52. 傍点は原文イタリック。
- 11) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (New York: Macmillan, 1953), John Searle, "Proper Names" in *Philosophy and Ordinary Language*, ed. by Donald Davidson and Gilbert Harman (Dordrecht: D. Reidel, 1972), Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XV, No. 1 (1956).
- 12) *Aesthetics*, p. 56.
- 13) ここは、Bruce N. Morton, "Beardsley's Conception of the Aesthetic Object" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXXII, No. 3 (1974)で「意義深く類似した演出の動議 (motion of relevantly similar productions)」と呼ばれた議論に関連している。
- 14) Nathan U. Salmon, *Reference & Essence* (Oxford: Basil Blackwell, 1982), p. 236.
- 15) 「別の形で」というのは、念のために確認しておけば、印象批評は、「各人互いに意見が矛盾してもよい」という立場であるのに対し、ここで再解釈される形での新印象批評は、「実は互いに

導き出すにあたっては、芸術の自然化を禁じテキスト内外を区別する「現象主義のテーゼ」、あの現実との因果拒否の規定だけで十分で、そこへさらに公準7のような「作品内整合性」の強い主張は必要ないと思われるかもしれない。現に第2節の議論によって、公準7が穏当な常識と妥協するのはまず不可能であることが示されているので、公準7をあえて採用するとしたらよほどの実践的理由か、明確な美的対象観の裏づけがなければならないことになろう。しかしニュークリティシズムの最右翼は公準7を真面目に主張しながら、その暴挙にみあうだけの然るべき根拠を明示しているとはいいがたい。なぜ一意的な本質、安定した諸性質の束としてテキストを解する必要があるのか？ 公準7に厳密に従えば、作品の知覚的特徴が、いかに些細で取るに足らぬほどでも変わってしまったら——例えば隅っこの色彩がほんの一点色褪せたとか、手稿の発見によってどうでもよい助詞が訂正されたとか——そのとき当の作品はもとの作品とは全く別の作品になってしまうことになる。これは結局、第2節でも触れた「硬直した本質主義」に他ならない。なぜこのような捉え方をしなければならないのか？

この問いには、実践的というより存在論的な答えがあると私は思う。解答を先に示唆してしまえば、公準7の根底には、テキストはある一つの世界——可能世界を記述したものである、あるいは可能世界に対応したものであるという存在論が陰伏していると思われるのである。整合的な命題の集合としての、一個の可能世界の映像。本質指示対直接指示というすでに見てきた対比とならんで、ここに、ニュークリティシズムの可能世界形而上学対文脈主義の現実定位型存在論という対比が漠然と浮かび上がってくる。ここに至ってわれわれは、現代意味理論の枢軸をなす可能世界理論に照らしながら、各批評理論の作品観を分析する用意にかからねばならないだろう。それがすなわち、本節で素描した文脈主義～現代芸術の矛盾と、ニュークリティシズム～公準7の難点と、その双方を解決もしくは再解釈する糸口となるはずである。

#### 注

- 1) Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (New York: Cornell U.P., 1981), p. 3.
- 2) 「技巧的な知性が詩の原因であると述べることは、その技巧もしくは意図が、詩人の創作の価値を批評家が判定するさいの基準であると認めることではない。」W.K. Wimsatt Jr. & M.C. Beardsley, "The Intentional Fallacy" in *The Verbal Icon* (New York: The Noonday Press, 1960), p. 4. 傍点は原文イタリック。
- 3) W.K. Wimsatt Jr. & M.C. Beardsley, "The Affective Fallacy" in *The Verbal Icon*, p. 22.

存するかぎり（自ら理念として分明に立つためには依存せざるをえないのだが）、区別抹消のためには固い込まれた区別的トポスを却って強く必要とするのであり、芸術の自然化なるその綱要をみずから切り崩しつつ進まねばならないということになる。芸術的意志の否定がそれ自体芸術的意志を要求するというこの逆説は、ニュークリティシズムが己れの矛盾を自らの体系内部で解消したようにしては、解決されない。

指示理論に即してこの事態を述べ直せば、次のようになる。すなわち、同一作品を指すと称する固有名を使用し続ける以上、作品定位の「場」を——統一された実演および鑑賞の「場」をどこかに限定せねばならない。しかし、文脈主義はhaecceityという不可視の無規定原理のみでテキストを支えるがゆえに、ひとたびオブジェの哲学のような時空的限定もない芸術観を解き放つや、無定位の裸の個性をめぐって諸属性が——現象的・社会的・機能的・儀式的・因果的諸属性がいくらかでも外界に拡がることを許しさらには奨励することとなる。よっていかなる「場」を仮設しようともそこに作品を繫留することができない。「この机」とか「この岩」といった一本の因果線に閉鎖された単純な対象に関しては特に著しい矛盾に逢着しなかった直接指示の理論、そして自然との区別を特に廃棄しようとしなかった伝統的芸術作品に対してもまだ一応有効だった直接指示の理論も、起源・受容・文化史だけでなく現実＝自然の偶然的出来事一般を予測不可能な形で絶えず取りこみうる現代的美的対象に適用されると、その対象名のいわば不定代名詞化とも言うべき事態をついに招くことになるわけである。各表象はただ偶然的に「作品」に結びついたまま、文脈の織目に自然化され時空間に浸透拡散してしまう。各部分がアーティスティックな固有化を拒否して（拒否させられて）無限に逸脱しつつける。しかし当然のことながら、技巧の場を限定せねば批評も享受も成り立たず、技巧の否定そのものも成り立たず、固有名の使用自体が意義を失うのである。従って文脈主義は、自己矛盾から逃れるためには、他の何らかの付加的な哲学を装備しなければならないだろう<sup>19)</sup>。

これに対しニュークリティシズムはまがりなりにも、テキストに自己完結性を認めるごとく自体系の無矛盾性に関しても自己完結的なのだ。確かに現代芸術の自然化傾向が確立したときには、ニュークリティシズムもテキスト内外の峻別に依存してはおれなくなり、無矛盾性の土台は突き崩される。しかし以上見たように、現代芸術の思想そのものにパラドクスが内在している以上、それが何らかの形で解決をみるまでは、ニュークリティシズムの古典的純粹主義も理論的には（実践・制度・流行の面ではともかく）安泰であると言わざるをえない。矛盾を孕んだ体系が、他の体系を反証することはできないのである<sup>20)</sup>。

さてしかし、このように、当面確保されているニュークリティシズムの整合性と完結性を

クスト固有の現象性に集中する。そして、②テキストが現実世界との間に持つ関わりは、文脈主義ではテキスト自体の物神性あるいは記念性として現われ、ニュークリティシズムではテキストが美的知覚経験に物理的に及ぼす機能性ひいては道具性として現われる。——こうした纏め方をすると文脈主義の擁護者は、少なくとも②については、文脈主義の眼目は解釈者の自由を謳歌し、美的経験の多様性を人間的経験の潜在力の範型として布告することにあるのだ、というふうに応じたくなるかもしれない。しかしテキスト観のレベルで言えば、そのような一般芸術論は派生的なものにすぎない。すでに論じてきたように、文脈主義の美的対象論は理論上haecceityをめぐって展開せざるをえない。スタンリー・フィッシュのように徹底した読者中心批評の立場から「テキストの消失」を説く論者にとってさえ、作品の名を固有名として理論言語と日常言語の中で現に用い続けるかぎり、作品論の文法の中核にあってあらゆる読者の自由を束ねるhaecceityという物神の呪力から逃れることはできないのである。

#### 4. 前途瞥見

表的対象の同一性をどう捉えるかに関して、以上見てきた現象主義と文脈主義という二つの立場は、両立しない。もしもそれぞれの批評理論が普遍妥当性を主張するのなら、考えるあらゆる芸術形態に対し適用可能でなければならない。現代芸術にみられる芸術の自然化・現実化という傾向に対し、作品内外の区別を第一義的には認めない文脈主義がうまく妥当し、ニュークリティシズムは困難に遭遇しそうだということを第1節に仄めかしておいた。しかもニュークリティシズムが「矛盾」から防御されるのも、作品外のコンテキストと作品世界とを峻別できるかぎりにおいてであった。とすれば、作品の指示理論としてはhaecceitismのような非実証的な、扱いにくい哲学的含みを伴ってしまうにせよ、そもそも哲学的に曖昧である現代芸術の複雑さをも一括して取り扱うには、われわれは文脈主義——意図主義であれ受容理論であれ社会学的批評であれそれらの混成形態であれ——に頼った作品分析に専念すべきだということになるであろうか。しかし現代芸術が自己防御的に内蔵するその「哲学的曖昧さ」を見過ごさず、ここであえて問題にすることもできるのである。

文脈主義それ自体の枠組は首尾一貫しているとはいえ、その立場が許容し含意さえする現代芸術的「芸術の自然化」は、「芸術の非芸術化」に傾く推力を当然備えており、それゆえこちらにも矛盾を内包している。「オブジェのパラドクス<sup>18)</sup>」を考えてみよう。単なる自然物と芸術を同一視するオブジェ——テキストの内と外の区別、芸術と現実的自然の区別を抹消する現代文脈主義は、作品を美術館なり紙の上なりコンサートホールなりに定着させる制度に依

つの別個のグループ内で形成されてきた相容れない諸解釈を比較調停し、唯一の正しい現象的定式化を見出すのがなされるべきすべてだということになる。これに対し文脈主義の批評家は、自らの立場に忠実であるならば、二つの作品A、Bは諸性質に関するかぎり同じでも片や「A性」をもち片や「B性」を持つのであるからあくまで異なる、と主張するだろう。しかも現に数的に同一でないだけでなく作者が異なりすでに付与されてきた歴史的意味も異なっている以上、紛れもなく別個の美的対象である——かりに不注意にその二つのキャンバスなり組版なりが（さらに言えば普及したコピーの一つ一つが）並置、混同されてどちらがどちらかわからなくなった場合には、われわれの美的判断は混乱をきたすことになるろう、よって二種が入れ替ることのないよう決して目を離してはならないとまで主張するかもしれない。意図主義や歴史主義から帰結する「このもの主義 (haecceitism)」は、しばしば秘教的なフェティシズム、言ってみれば「形見」の思想の色合いを帯びるのだ。

そう——文脈主義の、美的対象同定の根拠は、「形見」にあるのである。美的対象はその物理的因果の線によって、同定される。それはまず最初に作者の頭脳と手の中に現われ、公の場に持ち出され、時空的連続性を保ちながら、歴代の鑑賞者がその名前による指示対象への言及を受け渡してゆく受容の連鎖によって、同一の名で呼ばれる同一の対象たることが保証される。これは確かに、クリプキーパトナム流の、指示の因果理論だ。その理論では、固有名の指示対象はいかなる特定の性質を持つことも必要ではないが、最初の命<sup>バプティズム</sup>名もしくは直示定義から、ずっととぎれることのない指示の連鎖に沿って、固有名は同一の対象を名指しつづけるとされる。対象に偶然結びついてきたあらゆる性質とは独立に、当の対象そのものを直接に指し示すのである。

以上のことを別の言葉で言い換えれば、意味が先か指示が先か、ということになる。ニュークリティシズムの現象主義は所与の意味によって指示をそのつど決定し、文脈主義は固定した指示をめぐる意味を発見してゆくのである。

この、美的対象への指示という観点から捉え直した二つの批評理論のうちどちらの方が合理的であるかについて、われわれは明確な判断を下すべきであろうか。芸術作品の同定は、人格の同定、理論的对象の同定とならんで、単なる言葉遣いの問題としては片づけられない複雑な帰結を隣接分野に及ぼしうる。よっていずれ指示理論の適用法を決定せねばならないことは間違いない。たださしあたりは、第一節で分けたあの①テキスト内的、②テキスト外的要因の各々について、二つの批評的立場が含意することになる美的対象観の対比を次のように整理するにとどめておこう。①文脈主義はテキストの因果線の主体たる「裸の個体」もしくはそのものの性を中核に抱き、ニュークリティシズムはもっぱら知覚的差異に直結するテ

製作現場に関し発見された新事実、後世の改竄についての新情報、そういった諸々の文脈が、目下の知覚的事実に反して当の絵の意味をどう変えるか、文脈主義は単独で予測することができず、事態の変化を待つしかないのであるから。すると当の絵に一貫して存在するのは、質的でない実体性としてのhaecceity、いわゆる「個体原理」もしくは「このものの性」——『モナリザ』の場合は「モナリザ性」とでも言うべきもの——だということになろう。あらゆる性質を剥ぎとって残るその実体の本性、他ならぬ「この個体であること」である。

ニュークリティシズム＝現象主義では、諸性質を剥ぎとればその基底に残るものは何もない。作品は諸性質の束を介して指示されるだけでなく、そうした束そのものなのである。「作品の自律性」を標榜したニュークリティシズムがむしろ「知覚与件から独立した作品の核」を認めぬ唯名論であり、作品の相対性が全てだとしがちな文脈主義の方がこのように何か神秘的なhaecceityを呼び出してしまうということは、一見、逆説的である。haecceityは観察不可能であり、実証的に論ずることができない。そうすると現実問題として、文脈主義はどのような手段によって——ニュークリティシズムならば現象に訴えて、つまりあれこれの知覚的特徴を列挙することによって作品を同定するがそれに対応するいかなる手だてによって——作品の同一性を確保するのであろうか。

この問題を、ある思考実験によって考えてみたい。地球上のかけ離れた二つの地点で、ほぼ同時期に、相似した芸術作品が——詩でも絵でもよいが——作り出されたとしよう。実際その二つの作品は、相互に影響がないにもかかわらず、偶然にも細部に至るまで全くそっくりであったとする。そして二つの作品はかけ離れたそれぞれの出生地周辺で、鑑賞され批評され研究され、二つの社会グループはお互いの存在を知らずにいたとする。こうして二つの場所で各々何十年何百年かの鑑賞・批評史が積み重ねられたのち、二つのグループが互いの存在を知った。作品そのものは寸分違わぬのではあるが、作者の伝記、鑑賞の様態、批評・研究に用いられた象徴や引喩、社会的意味、評価や値段に至るまで、二つの社会の相違に応じて全く異なるものであった。ここで人々は二つの作品に関して、どのような判断を改めて下すであろうか。

ニュークリティシズムの傾向を持った批評家ならば、二つの作品が瓜二つで、注意深く別置しておかないと混同されてしまうほどのものである以上、これらは同一の作品であると結論するだろう<sup>16)</sup>(のみならずニュークリティックは、物理的基盤が違っても——一方が大理石で一方がホログラフィだとしても——現象的に区別不能であるかぎり二つは同一の美的対象だとする。「現象主義のテーゼ」を想起せよ<sup>17)</sup>)。彼にとっては真贋論争は生じない。たとえ一方が紛失されようとも美的価値の批評は何ら損失を被ることはない。残った一つに対し、二

### 3. 指示対象としてのテキスト

現象主義的にテキストを解釈するということは、一群の特徴を必ず備えた対象として作品を捉えることである。これに対し文脈主義では、例えば19世紀以前にはあるテキストに「もっぱら復讐の義務感と思索的性格との葛藤に苦悩する王子の物語」という記述があてはまり、フロイト以降には同じテキストに「第一にエディプス・コンプレックスの欲望と超自我との対立ゆえに逡巡する王子の物語」という記述があてはまるというように、テキストは次々と諸特徴を脱皮しては新たに身にまとうてゆくのであり、また同時代でも読み手次第でさまざまな現われ方をすることとなって、むしろ不適切な鑑賞がときに排除されるにせよ、原理的にテキストの無限の変貌が許容される。文脈主義では、特定の性質を作品が帯びていなければならないということはないのだ。さてそうすると、あるテキスト、例えば『ハムレット』という作品の、その「ハムレット」という固有名が、1) いかにして指示対象を名指すのか、そして2) その指示対象は何か、という二点に関して、二つの立場に著しい対照が認められることになる。直観的に言って、ニュークリティシズムでは、「ハムレット」なる名は、ある諸性質（記述）の束を介して、その記述のあてはまる唯一の対象を指示する。文脈主義では、「ハムレット」は決まった諸性質・記述の束を指示の固定のために一時的に道具として用いるかもしれないにせよそれらと必然的に関係するのではなく、あらゆる特徴づけと独立に、対象そのものを直接に指示する。

上の定式化はやや大ざっぱにすぎ、後に部分的に修正する必要があるが、まずはこのように、美学におけるニュークリティシズムと文脈主義の対比が、固有名理論におけるフレーゲ-ラッセル主義と直接指示の理論との対比に対応していることを把握しておきたい。ニュークリティシズムにおけるテキストとは、諸性質の束によって一義的に定義され、還元されるのであり、現にテキストが有している特徴を持つことは必然的である。〈『ハムレット』は「オフィリアはハムレットを愛していた」という特徴を持つ〉という命題は、（それが正しいとすれば）分析的真理なのである。これに対し、文脈主義におけるテキストは、どの諸特徴をも偶然に所有するにすぎない。『ハムレット』について述べられる命題は、正しいとすれば、どれも総合的真理なのである。こう見てくると、文脈主義が認める絶えず変貌するテキストは、それでは一体何によって同定されるのか、が問題となってこよう。その現象的特徴によって同定できないとすれば、文脈主義の美的対象は何を一貫して持っていると言えるのか。

理論的に言えば、例えばダ・ビンチの『モナリザ』が女性を描いたものである、という一見ハードな「事実」さえ、文脈主義では確かなものではない。受容者の連想の変化、画家の



とは独立に、時空的順序など外的差異によって文脈の相違を認めざるをえないとすれば、恣意的な区分やアドホックな分割を避けるうちに必然的に文脈は細分化される傾きが生ずることとなる。しかし文脈の差異を安易に認めると、(2)の「硬直した本質主義」とは反対に、いかに異なった美的対象をも互いに区別できなくなるという欠陥が生じてくる。つまりあらゆる特徴のトークンに各文脈の指標が付くために矛盾する表象というものがなくなってしまう、結果として、いかにかけ離れた性質を持つように見えるテキストも、それぞれ原理上異なった場所、時刻、環境の中でそれら性質を持つのである以上、互いに決して背反しないことになるのである。極端な話、人類史上現われたあらゆる芸術作品が全部でただ一つの美的対象を形作っている、ということもありえないことではなくなる。こうしてここでも公準7は、トリビアルな意味で正しいにすぎないものになってしまうのである。

さらに次のような事情もある。文脈の持つ無意識レベルの視座がテキストに反映してその知覚的特徴を変化させることがあるという観察から、表象内へ文脈を内在化させるというこの(3)の戦略をとることは、前述のように、表象の因果的条件に関する知識に依存しないかぎり、確かにそれ自体では「現象主義のテーゼ」に違反するとは言えない。だが、そもそも「文脈」とはテキストの現われを可能にする全ての環境を含むのであるから、「誰が当の作品を知覚するか」という条件を必然的にとりこむ。よってこの戦略は、あらゆる素朴な印象批評を別の形でではあるが事実上追認してしまうこととなり<sup>15)</sup>、公準5と6をほとんど無意味化し、ニュークリティシズムの所期の理念に全く反する結果を生ずるのである。こうして理論的にも実践的にも、文脈の内在化による無矛盾性の保持という戦略は破綻する。

こうして、三つのどの戦略も採ることができない。ということは、それら以外に説得的な方策が見出せない限り、ニュークリティシズムは、あらゆる相対主義的常識に抗って、公準7をその強い意味で文字通りに守り通さねばならないということになる。つまり、あくまで無矛盾の特定の諸性質を担った((1)の放棄)、歴史と受容者を通じて安定し永続的な対象として美的対象が存在し((2)の放棄)、例えば意見の異なる18世紀の鑑賞者と20世紀の鑑賞者がともに正しいということはありません((3)の放棄)、批評家は歴史上解釈の変遷を経てきた美的対象の真の、唯一の姿を突きとめねばならないということになるわけである。次節以降では、この一見ばかげた指令が、決して孤立した特殊事例ではなく、他の複数の有力な哲学理論と運命共同体をなしているものであり、必然的に不合理な含みを持つことにもならないのだということを論証しよう。

る。ピアズリーによれば、美的対象の同定のための単位は「つくられたもの (artifact)」ではなく、「演出 (production)」である——つまり、詩の二つの朗読、同じ戯曲の二度の上演、同じ楽譜の二度の演奏などがそれぞれ異なる美的対象である可能性が示唆されているからである<sup>12)</sup>（フルトヴェングラーの『田園』とカラヤンの『田園』……）。しかし、先の例で言えば、18世紀のある時点で演奏されたバッハと、20世紀のある時に演奏された同じ曲とが、音響的に極めて類似している（あるいは同一である）にもかかわらず、そこから得られた表象に多大の差異があったということも原理的には生じうる<sup>13)</sup>。しかもこの戦略は、黙読される文学作品や絵画・彫刻のような、「つくられたもの」と「演出」との相違がほとんど消え失せている場合には用いることができない。同一の文章を別の時代の人間が黙読し、全く違う表象を抱いたとして、もしそれを活字の形の相違やページの紙質の差のようなことで説明するとしたら、同じことを同時代の複数の読みに対しても行ない、照明の状態や読者の腹具合などといった非本質的な相違を「演出」の相違として幾らでも呼び出せることとなろう。

よって、この戦略に安易に訴えるならば、美的対象は文脈の数だけ増殖し、二度と同じ美的対象は出現しえず、テキストはほとんど各瞬間の中に密閉されたものになってしまうだろう。これは公準2に反するのであり、ネイサン・サーモンが「硬直した本質主義 (inflexible essentialism)」と呼んだ状況に導く<sup>14)</sup>。こうなると一つの美的対象につき複数の表象というものはありません、公準7に反する状況は無いという意味で公準7はトリビアルに正しいものとなる——そもそも必要なくなってしまうのである。美的対象の無矛盾性は確かに保証されとはいえず、このような解決がニュークリティックの望んだものでないことは明らかである。

では(3)はどうか。この方策は、{特徴 A、B、C、D、……} と定義された表象を、{A-c1、B-c1、C-c1、D-c1、……} (c1は文脈名) と定義しなおすものである。別の文脈c2では、この別の指標が各特徴に付くので、そこである表象が非Aを含んでいたとしても、それは非A-c2となってA-c1と矛盾していることにはならない(非A-c1ならA-c1と矛盾することになる)。文脈そのものは知覚的对象ではないが、例えば同じ色や音を別な角度・距離から知覚すると、当然異なる色・音として現われてくるといった日常的事実などを考えると、「表象の因果的条件についての知識」に関わらないそうした無害な差異を「矛盾」から解除するために、文脈指標を付して表象を再構成することはあながち不合理とは言えない。それより問題となるのは、何をもって「文脈」の単位とするかを決定しなければならないということである。例えばc1はどの範囲まで拡がり、どこからc2が始まるのであろうか。

その中に現われる美的対象の諸表象が互いに整合的であるような時空間の集合、として「同一の文脈」を定義するのは役に立たない。循環になるからである。そこで美的対象の現われ

の権威である「原作者の意図」に訴えて作品の全ての特徴、適正な表象を一義的に定めようとするかもしれないから。しかし、まず、作者の意図そのものが不確定であったり、作者自身が複数の矛盾する解釈を認めたり目論んだりさえする場合が考えられる（詩人や画家がニュークリティックであるという見込みはむしろ小さい）。よって意図主義が公準7に帰順するとしてもそれは論理上のことではなく個々の作者・作品に依存する偶然にすぎない。他の一見「決定論的な」文脈主義についても同じことが言える。また、公準7を発動する理由が、「情緒の恒久的な定着」だけでなく、不審・不純な情報による作品の特徴の歪曲を防ぐことにあったことを考えると、公準7の系として次の命題を念頭に置いておくことが重要であろう。

「表象の因果的条件（物理的であれ心理的であれ）に関する知識に依存するような美的対象の諸表象の特徴は、これを美的対象の特徴とは見なさない<sup>10)</sup>。」

これを「現象主義（phenomenalism）のテーゼ」と呼ぼう。公準7とこのテーゼとを合わせれば（両者が互いの理由であり動機にもなっているのだが）、ニュークリティシズムを他のあらゆる文脈主義的理論から明確に区別することができる。

さて、戦略(1)～(3)を検討しよう。これらのうちどれかが採用可能となれば、ニュークリティシズムはごく穏当な常識と両立し、その信憑性を増すことになる。だが、結局三つの戦略はどれも、文脈主義にとっては受容可能だがニュークリティシズムとしては認めるわけにはいかないことがわかる。

まず(1)は、「本質的」という語をどのような意味にとろうと（「本質的」の基準をどう設定しよう）その「本質的」な部分における食い違いがしばしば生じうるという単純な想定によって却下される。あるいはさらに、ウィトゲンシュタイン-サーラー-ウェイツ流のクラスター理論<sup>11)</sup>を採ることも考えられよう。つまり、そもそも芸術作品には特定の<sup>・</sup>本質的性質なるものではなく、その作品たるための必要十分条件を形成する一定の諸特徴も存在しない。ただその作品に関連する諸特徴の束が存在し、それらのうちの不特定の諸特徴がある程度数以上現在しておれば（家族的に類似しておれば）同一対象と認められる。このような方向で公準7を弛めることも考えられるかもしれない。しかしここまでくると事実上公準7の放棄に等しく、しかも、関連する諸特徴の<sup>・</sup>大部分に関して二つの時代の表象が食い違っていることも十分に起こりうるため、ア・プリオリに美的対象の無矛盾性を保ったと言い張ることはできない。いずれにせよ公準7の弱化というこの方策は無効なのである。

次に(2)だが、確かにこの道は、論理的に言って、ビアズリーの美的対象論には開かれてい

「バロック的」なテキストとして知覚され、その同じ曲が20世紀後半の聴き手には端正で穏やかな構成を持つものとして聞こえる、というように、歴史的な文脈および聴き手が異なっている場合にも、表象が矛盾していればその少なくとも一方は誤謬である——。公準7をこのように解すると、それは多くの歴史主義的批評や受容美学から反発を受けるであろう<sup>7)</sup>。

公準7に関するピアズリーの説明は、一つの絵を同じ場所で二人の鑑賞者が見て、その意見が食い違うという、いわば中間的な状況を挙げてなされている。確かにこの中間的強さでの公準7は、同一作品に関して批評家同士の意見が食い違ったときそこに論争が起こるべきであるという批評倫理の直観的常識を体現していると言ってよい。作品の意味を多数認める寛容な相対主義では、程度の差こそあれ原理的に、論争や探究が妥当かつ必要なものであり単なる冗長な戯れではないということを説明できないからである。しかし、例えば「詩は、諸事物がある文化から他の文化へと機能上の変化を被ったり、単純な歴史事実と同じく諸事物が直截性をなくすことで情緒的価値を失うようなときにも、諸々の情緒を定着させ、情緒がいつそう恒久的に知覚可能となるようにするための方法である<sup>8)</sup>。」「文化が変わりこれからも変わりゆくとしても、詩はもとにとどまり説明を行なうのである<sup>9)</sup>。」というように、ニュークリティックが美的対象を超歴史的な装置と見なしている以上、公準7は先に見た最も強い意味を持たされているとしなければなるまい。そして、かけ離れた時代にいる二人の批評家の判断のように、相互的な論争が生じえない場合にまで公準7の潔癖な規定を押しつけることは、やや非現実的にも思われるのである。

かりにも強い意味での公準7を維持し、しかも、18世紀のバッハの聴き手も現代のわれわれも、両者とも然るべき経験と鑑賞眼を備えている場合には、矛盾しあいながらもどちらも真正の表象を持っているのだ、という穏当な常識的相対主義と折り合いをつけようとするれば、採用できる戦略は次のようなものとなる。①テキストにとって本質的な諸特徴だけに公準7を限定し、他の周辺的諸性質の変化は同一美的対象内で許容すること。②例えば18世紀のバッハ作品と20世紀後半のバッハ作品とは、別の美的対象なのだとすること。③表象の含む各特徴を各文脈に相対化し、文脈の個性を特徴の中に組み入れて、いわばテキストの知覚された特徴に文脈指標を付けることにより、互いに矛盾しないようにすること。

さて、便宜上単純化して、公準7を採る立場をニュークリティシズムと同一視し、公準7を採らない立場を「文脈主義」と総括することにしよう。ここでいう「文脈」とは、作品の起源、作品を受容・鑑賞する個々の意識場、および時代・社会背景全てを含むこととする。ひとつ注釈しておけば、公準7を認めるか認めないかでニュークリティシズムと文脈主義を分かつのは厳密には正しくないかもしれない。たとえば意図主義 (intentionalism) は、絶対

美的対象の諸特徴と一致しそこねているかもしれない。

7. 同一の美的対象の二つの表象が相容れない特徴を持っているなら、少なくともそれらの一方は偽りである<sup>9)</sup>。

ここで言う「表象」とは、必ずしも意識主体の内面に現われた私的な知覚像とは限らず、作品が特定場で具体化するという条件下での、まとまった知覚的単位の潜在的な姿をも一般に指している。

さて、これらの「公準」のうちで、一見して最も問題を孕むのは公準7であろう。これは、美的対象もしくはテキストが安定し恒常的な無矛盾の諸性質を有するものだという存在論を表明している。他の公準、例えば1～3は美的対象の公共性を前提とするかぎりひとまず常識であり、4～6もさほどの問題は含んでいないように思われる。極端な印象主義的相対主義ならば6と、観念論的不可知論が5と、徹底した規約主義が4と対立するかもしれないが、それもおそらく特殊な前提下に限ってのことで、普遍化されある程度洗練された美的対象論が公準1～6に異を唱えることはまずないであろう。実際、ニュークリティシズムが他の批評理論と対立するにさいしては、公準7というただ一点が根本的な亀裂をなしているのだと言ってよい。

この公準7は、さまざまな強さで解することが可能だ。まず弱い意味では、この公準はただかたか次のことを含意する。すなわち、ある特定の文脈（場面）で、同一の人間が、あるテキストの中に性質（特徴） $n$ を知覚し、同一の文脈で事実上同時に性質非 $n$ を知覚したとして（そのようなことが可能かどうかわからないが）、その $n$ か非 $n$ かどちらかを彼が撤回しない限り、彼は「美的対象」を知覚しているとは言えない——。あるいはもっと弱い意味では、同一の人間が一つの美的対象に対し、 $n$ でもあり非 $n$ でもあると知覚することはできない、という指令となる。これはおそらく、有意味な鑑賞なるものについての最小の要請である。この意味に公準7を理解すれば、それは同時的に成立するとみられる「二つの」表象への、単なる矛盾律の知覚心理学的適用にすぎなくなり、この公準を認めるのは、ニュークリティックならずともそう難しい注文ではないことになるかもしれない。（むろん、美的知覚は通常の知覚とは異なるのだ、とか、作品世界は現実世界とは異なり矛盾律は必ずしも成立しないのだ、 $\langle n$ かつ非 $n$ という性質が存在しうるのだ、とか、ひいては美的対象も美的経験も統一される必要がないのだ、といった見解も概念的には成り立たないわけではないだろうが。）

さて、強い意味では、公準7は次のようなことを主張するかもしれない。J.S.バッハの楽曲のあるものは、18世紀の聴き手にはこの上なく自由奔放な、無秩序な緊張を孕んだそれこそ

そのものを危うくしかねないわけである。

ニュークリティシズムは、こうして、現実と芸術とが相互浸透するメタ芸術の奔放な戯れの中で潰え去るのだろうか。——そうした芸術運動の複雑な分岐に遭ったためでもあろう、アメリカ批評界の主流としての生命をすでに終えながら、ニュークリティシズムは、しかしいまだその哲学的基底を完全に明示化しきっていないとは言えない。そのニュークリティシズムの哲学的含意——とくに先に述べたように作品存在論としての側面——を、現代哲学の他の分野との絡み合いを顕わにする中で整理・展開してゆくのが、本稿次節以降の目的である。

## 2. 客観的批評の公準

まがりなりにもある強度以上の内包を蔵した思想については、当の潮流と他の任意の潮流との相違を、他の任意の潮流同士のいかなる相違よりも格段に大きいものとして解釈する視点をとることがつねに可能である。ニュークリティシズムの場合も例外ではない。ニュークリティシズムを他のあらゆる芸術理論から切り離しているのは、その一見不可解なほどに潔癖な、超歴史的な「作品の自律性」の宣揚である<sup>9)</sup>。他の批評理論はどれも多かれ少なかれ文脈に応じた作品の変貌を許すので、現代芸術の実験的傾向に対し抗体ないし適応性を持っていると見ることができる。文脈から独立した作品の自律性とは何なのであろうか。この概念は、ニュークリティックたちの思惑をおそらくは超えて、現代哲学の存在論で戦われているさまざまな対立点と深い関わりを持っている。

ニュークリティシズムの全盛期に、個人的な印象批評を排するための要請がいくつか定式化されたが、それらを一括して哲学的に基礎づけようとしたモンロー・ピアズリー『美学』（1958）によると、「美的対象」の概念は、次の七つの公準（postulate）に支えられていなければならない。

1. 美的対象は知覚的对象である。つまり、それは表象（presentation）を持ちうる。
2. 同一の美的対象の諸表象が、違う時刻に、また違う人々に対して現われうる。
3. 同一の美的対象の諸表象は互いに異なっていることがある。
4. 美的対象の諸特徴は、そのいかなる特定の表象においてももれなく顕わになることはないかもしれない。
5. ある表象は真正（veridical）でありうる。つまり、その表象の諸特徴が当の美的対象の諸特徴と一致するかもしれない。
6. ある表象は偽り（illusory）でありうる。つまり、その表象の諸特徴のいくつかが当の

ティシズムの精神<sup>2)</sup>からすれば、かの「矛盾」は異なるレベルでの単なる相違にすぎず、解釈対象としての自律的テキスト世界という概念と、公正な批評および有効な教育のための制度的な運動という側面とは、何ら対立関係にはないことになるわけだ。ニュークリティシズムの内外分離主義は、こうして、表面上のパラドクスを浄化する機構を体系内部に蔵しているのである。

このように、①のレベルと②のレベルを分けた上でニュークリティシズムを明瞭な、整合的な体系と捉えるというのは、とりもなおさず、この思想を<sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup>テキストの存在論として理解することである。ニュークリティシズムの純粹主義は、テキストの認識論や価値論、實用論(レベル②)に的を絞ったものではない。そうだとすれば、先の「矛盾」は真正のパラドクスとして甦ることとなるだろう。われわれは従って、ニュークリティシズムとは、その核心を芸術作品の存在論(レベル①)に持つものと解する。「重要なのは作品は何をなすかではなく何であるかということだ<sup>3)</sup>」という(対象言語で説得された)テーゼは、存在論的作品論としてのニュークリティシズムの性格そのものを告げるメタ言語でもあるのである。

さてしかし、ニュークリティシズムの「パラドクス」解消のため要求される、作品そのものと作品外因果的交流との分離は、厳密な意味では、芸術概念のある一部にしか妥当しないようにも見える。つまり、西洋古典的な、伝統的芸術作品の概念にしかそれはあてはまらないように思われる。ポストモダニズムの芸術作品群——オブジェやメタフィクション、偶然性の芸術、呼称はさまざまだが、現代芸術の実験的な運動が、こぞって、作品内と作品外との区別を消却せんと努めてきていることは明らかである<sup>4)</sup>。何の変哲もない自然物である石や木を作者の工芸技術を経ずにただ美術館に転がして作品と称する「オブジェ」では、作品そのものが現代世界でのパフォーマンスの一部となって、創作行為と創作物、現実＝自然と芸術とが融合してしまうし、作中から読者にあからさまに語りかけたり、作者が虚構世界に登場したり物語の結末を読者に選択させたりするメタフィクション、役者が観客に詰め寄って罵倒するメタ演劇などは、受容に対するテキスト世界の独立性を積極的に否定しにかかっている。このような虚実混同した、芸術の現実化というべき現代的傾向は、作品側の自意識と現実側(主として作者、付随的に読者や組織)の自意識とが歩み寄り、現実が自らを一つの虚構と見なす相対主義的意識となって具体化した結果であると言えようが、こうした事態に立ち至って、ニュークリティシズムの区別はどうなるのか。「テキストのなすこと」と「テキストであること」との分離、作品と起源、作品と効果といった区別を純粹な立場から行なうことはきわめて難しくなっているのではないか。つまり、現代芸術の実験の進展は、ニュークリティシズムの内在的テーゼに直接挑戦するとともに、その批評的立場の無矛盾性

# 芸術作品と同一性

——ニュークリティシズムとその論敵の哲学的基礎——

三 浦 俊 彦

## 1. ニュークリティシズムの「パラドクス」

ニュークリティシズムは、あるパラドクスを含んでいるように見える。

テキストの自律性と統一性を重んじ、歴史的・伝記的情報など煩雑な周辺事情への考慮を一切払わずに、もっぱら作品の精読ということを強調するニュークリティシズムの主張は、ジョナサン・カラーが評したように、「学術的情報に暗い青二才の学生であってもテキストの構造と言語について妥当な評言を行なえるのだ<sup>1)</sup>」という一種解放の感覚を吹きこんだ。こうした果敢な読解の奨励により、文学教育に多大の恩恵がもたらされたのである。また、専門研究のフィールドにおいては、これは公正さの要求となって現われた。確実に公共的な媒体として定着しているテキストそのものだけを解釈せよとの指令は、作者の権威など不確定かつ不純な先入見に左右されるべからずという倫理的な制約を批評家に課したものと見ることができるのである。ニュークリティシズムの動因および意図された影響が、このようにとりわけ教育的・倫理的な性質を帯びていたということは、まず間違いないだろう。

しかし、文学作品固有の価値の探究のみを批評活動に求めるメタ批評としてのニュークリティシズムは、それ自体、批評活動である。とすれば、ニュークリティシズムがかくして非文学的・社会的・テキスト外的な配慮に貫かれているということは、大変奇妙な矛盾であるように思われないだろうか。

この「矛盾」はもちろん、見かけ上のものにすぎない。これを不可解な外見のまま放置しないためには、ニュークリティシズムのテーゼに徹底的に忠実な観点をとることが必要であろう。つまり、テキストそのものとテキスト外の諸要因とを切り離すことである。ニュークリティシズムは、①作品の本質（意味・内容）に関して現実世界との論理的相互作用無しとする一方、②作品の具現（由来・道具性）に関しては、現実世界との間に活発な因果的相互作用を行なうものと見る。作品世界のレベルと創作・読みのレベルとを峻別するニュークリ